

# Anatomías de la melancolía: Acedia y alienación en Walter Benjamin y Siegfried Kracauer<sup>(\*)</sup>

*Por Miguel Vedda*

La abundante reflexión que existe en nuestro país sobre la figura de Walter Benjamin no ha logrado –quizá nunca se lo propuso y quizá nunca lo logre si se lo propusiera– agotar sus infinitas significaciones posibles. Pues se trata de un autor cuya obra no cesa de producir enigmas e interrogaciones cuando logra escabullirse de su recitado convencional, esto es, como cartilla de frases a disposición de la ocasión. Entre otras cosas porque también Benjamin es un pensador atravesado por opuestos, por sensibilidades diferentes según refieran a su dimensión crítica o a su proyección política. Y esta ambivalencia se refleja en el tratamiento que el autor alemán hace de la melancolía. En sus célebres *Tesis sobre el concepto de historia* ya había deslizado su apreciación reprobatoria a una especie de fatalismo pesimista que era el efecto de la identificación del historiador con los vencedores, tan reprochable como su opuesto complementario, el optimismo positivista y antidialéctico de la socialdemocracia. Sin embargo, esta crítica a la melancolía convive con ciertos otros textos en los que aparece como una tonalidad afectiva capaz de expresar la incomformidad con la época que se manifiesta en un negativismo solitario, librepensador, que denuncia la falsedad de una totalidad que se presenta con sus deslumbrantes y estridentes resplandores. Siegfried Kracauer, el ensayista franckfurtiano, representa esa figura de una politización intelectual cuyo papel no es desdeñable para la acción política de las masas aun cuando rehúya de toda tentativa orgánica y partidaria.

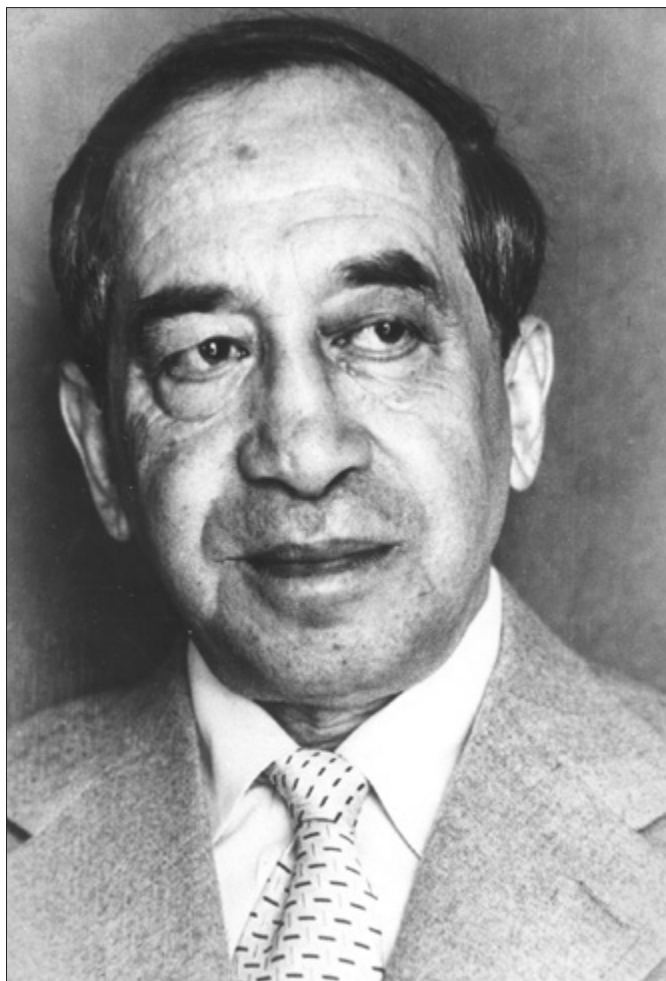
En *Saturno y melancolía*, Klibansky, Panofski y Saxl han llamado la atención sobre la medular duplicidad de *Kronos*: su esencia no solo es dualista en lo que concierne a sus efectos externos, sino también en lo que respecta a su propio destino: “este dualismo se encuentra acuñado con tal nitidez, que se podría designar directamente a Cronos como un dios de las antítesis”.<sup>1</sup> Una definición semejante inspira ya de por sí una asociación con Walter Benjamin, un pensador atravesado por las conjunciones de opuestos: en la imagen del bifronte Jano —presente en el estudio sobre el *Trauerspiel*— sería lícito ver una figuración alegórica de su vida y su obra. Se ha aludido a lo antitético, o, mejor aún, al movimiento constante entre extremos, como una señal de identidad del pensamiento benjaminiano; un pensamiento que oscila entre la porosidad de Nápoles y la ahistoricidad de París o Berlín; entre la lamentación por la pérdida del aura y la celebración de las nuevas formas de reproducción técnica, ligadas a la dispersión; entre la añoranza por el desvanecimiento de la experiencia, y de su transmisión por parte de los grandes narradores, y la expectativa puesta en formas de representación específicamente modernas y ligadas al *shock*, como la radio o el cine. Según comenta Michael Löwy, Benjamin se complacía en compararse “con Jano, que con una de sus caras mira hacia Moscú, y con la otra, hacia Jerusalén”.<sup>2</sup> Fritz Raddatz, quien dice, a propósito del ensayista alemán, “su placer es la contradicción, su contradicción es el placer”,<sup>3</sup> ha dejado una imagen en la que se destaca la *coincidentia oppositorum* como rasgo benjaminiano definitorio:

...él exigía del escritor tendencia, posición y enseñanza provechosa, y celebraba al flâneur, al comedor de opio, al soñador, al embriagado como “iluminado”; quería determinar el “lugar del intelectual en la lucha de clases” y le envidiaba a Saint-Pol-Roux la bella ocurrencia de colgar, ante la puerta de su dormitorio, un cartel con la inscripción: “Le poète travaille”; odiaba el ruido y el ajetreo, pero escribió lo que constituye tal vez su libro más importante —Origen del Trauerspiel alemán— en el “Prinzess Café” de Berlín, cerca de una banda de jazz; compuso los más lúcidos estudios sobre Kafka, Baudelaire, Proust, y fabricó centenares de críticas irrelevantes, hechas por encargo.<sup>4</sup>

Estas contradicciones que, desde el mítico Kronos hasta Kracauer y Benjamin, son constitutivas del carácter taciturno, poseen una derivación sustancial para nuestro tema: la ambivalencia que marca el tratamiento benjaminiano de la melancolía, ya que, junto con la elaboración teórica e identificación personal con la *atrabilis*, encontramos periódicas y exhaustivas críticas dirigidas a la acedia, sobre todo de cara a las circunstancias históricas y políticas y a las posibilidades de un cambio revolucionario. Un ejemplo característico de una crítica tal lo ofrece el artículo *Linke Melancholie* (Melancolía de izquierda, 1931), en el que Benjamin pronuncia una condena categórica contra Erich Kästner y, en general, contra todo el movimiento de la Nueva Objetividad, en el que ve expresado un odio pequeñoburgués hacia la pequeña burguesía. Provista de escasos vínculos con la clase trabajadora, esta intelectualidad de izquierda tiene la función de

producir “en términos políticos, no partidos, sino camarillas; en términos literarios, no escuelas, sino modas; en términos económicos, no a productores, sino a agentes”.<sup>5</sup> Expresiones de una *intelligentsia* renuente a unirse sin más al movimiento revolucionario y a abandonar su estrechez pequeñoburguesa, las obras de la Nueva Objetividad conceden voz a una melancolía que el autor de la reseña presenta en términos grotescos. Así, el compás de los poemas de Kästner “sigue con suma precisión las notas de acuerdo con las cuales la pobre gente rica se deprime; los poemas apelan a la tris-

Siegfried Kracauer



teza del saciado, que no puede gastar su dinero enteramente en su estómago. Estupidez atormentada: esta es la última de las metamorfosis dos veces milenarias de la melancolía”.<sup>6</sup> Con una ironía afín a la de Brecht —cuya lírica es mencionada favorablemente en la reseña—, Benjamin somete el fatalismo de la poesía kästneriana a un símil escatológico:

*Es el fatalismo de aquellos que están más lejos del proceso de producción, y cuya oscura pugna por las coyunturas es comparable con la actitud de un hombre que se entrega a las insondables fortunas de su digestión. Sin duda, en el rugido de esos versos hay más ventosidad que sublevación. Desde siempre han ido de la mano el estreñimiento y la melancolía. Pero desde el momento en que los humores se estancan, nos sale constantemente al paso el olor a podrido. Los poemas de Kästner no purifican el aire.*<sup>7</sup>

Esta crítica a la melancolía en tanto expresión del fatalismo y la desesperanza políticos reaparece en las *Tesis sobre el concepto de historia* (1940), donde se cuestiona aquel procedimiento de empatía (*Einfühlung*) histórica cuyo origen está “en la desidia del corazón, en la acedia que desespera de adueñarse de la auténtica imagen histórica que relumbra fugazmente”; entre los teólogos medievales, dicha acedia “pasaba por ser la razón fundamental de la tristeza”.<sup>8</sup> Benjamin asocia esta desesperanza histórica absoluta a la empatía del historiador historicista con los vencedores. En su fútil pesimismo, la actitud de los historicistas —semejante, en este aspecto a la de la “melancolía de izquierda” de la Nueva Objetividad—

constituye el polo opuesto, pero en el fondo complementario, del optimismo positivista y antidialéctico de la socialdemocracia. Esta forma de consideración convive en Benjamin con otra, que muestra una perspectiva diferente de la melancolía. Podríamos recordar, como lo hace Max Pensky, el fragmento *Agesilaus Santander*, compuesto en Ibiza entre el 12 y el 13 de agosto de 1933, en condiciones vitales precarias y penosas,<sup>9</sup> y en el que Benjamin destaca el carácter saturnino y aun satánico de su carácter y destino. El sentido del título asignado al fragmento se entiende en cuanto se descubre en él un anagrama de “el ángel Satanás” (*der Angelus Satanas*); el autor se apoya allí implícitamente en una larga tradición que considera a Lucifer como exponente paradigmático del carácter melancólico, y enlaza su propio destino con un infortunio que lo ha marcado desde la infancia. En esa misma línea corresponde interpretar varios fragmentos de *Infancia en Berlín hacia 1900*; Jean-Michel Palmier ha mostrado de qué manera, en un estudio como “Panorama imperial”, las imágenes

*que desfilan ante los ojos del niño, estampadas por una “melancólica atmósfera de adiós”, tienen para él algo del “déjà vu”. Lo que el narrador, en Proust, se esfuerza en descifrar a través del matiz de la piedra, la línea de un techo, es una promesa de felicidad. Benjamin, en cambio, no encuentra allí más que la premonición de una infelicidad futura. El Enano Jorobado se las ingenia para malograr sus instantes más hermosos, al dejarle adivinar lo que ellos conllevan de negativo.*<sup>10</sup>

Las oscilaciones en el tratamiento de la melancolía se advierten ya en el libro sobre el *Trauerspiel*. Esto es válido a propósito del concepto mismo de melancolía que se desarrolla en ese estudio: encarnación viva de la escisión entre *physis* y significado, la melancolía posee, como subraya Menke, una ambigüedad esencial: por un lado, “mantiene obcecadamente abierta la escisión; por otro lado, al persistir en la falta, invoca la totalidad”.<sup>11</sup> Por lo demás, Susan Buck-Morss ha demostrado que el estudio de Benjamin, más allá de todo su empeño en reivindicar la importancia del *Trauerspiel* y, en general, de las alegorías barrocas, encierra una disposición crítica hacia estas: “hay pistas inequívocas sobre la posición personal de Benjamin, que deben ser leídas no como afirmación sino como una crítica fundamental, con implicaciones políticas y filosóficas”.<sup>12</sup> Objeto decisivo de la crítica es la carencia de compromiso de los poetas barrocos, que ven en la acción política tan solo un espacio para la intriga y, a raíz de ello, como la posterior filosofía idealista, buscan “refugio en el espíritu. [...] Para permanecer fieles a Dios, los alegoristas alemanes abandonan tanto la naturaleza como la política. [...] En síntesis, Benjamin critica la alegoría barroca por su idealismo”.

En los ensayos sobre Baudelaire y el trabajo sobre los pasajes parisinos se

insinúa un análisis de la melancolía que no se identifica, ni con la plena abstención política de los alegoristas barrocos, ni con la ineficacia pequeñoburguesa de la Nueva Objetividad; en el autor de las *Fleurs du mal*, como en las vanguardias en general —y en particular, dentro de ellas, en el surrealismo— percibe Benjamin la predilección por el momento destructivo, anárquico, y la inaptitud para emprender una acción constructiva. La suya es una tarea de demolición, negativa: acorde con la significación social del lumpen proletariado y de los tipos marginales asociados a ella, cuya expresión se encuentra, en términos estéticos, en la *bohème*; en términos políticos, en los *conspirateurs de profession*. A la hora de describir el comportamiento de estos, Benjamin se apoya en Marx, quien había cuestionado a

**Con todo, a los ojos de Benjamin, no se trata de descartar las fuerzas de la ebriedad inherentes a la *bohème* y a la política golpista, sino de volverlas productivas para la revolución. A diferencia del oportunismo pequeño-burgués propio de la *melancolía de izquierda*, el inconformismo de la *bohème* representa un paso en el camino hacia una politización genuina del proletariado y de la *intelligentsia* revolucionarios: un avance —comparable con el que realiza el propio Benjamin— desde una actitud anárquica e incluso anarquista, a otra marxista.**

los conspiradores por circunscribir sus perspectivas a la organización de la conjura y al derrocamiento del gobierno existente, desatendiendo toda disposición constructiva. En estos términos, la insurrección promovida por Blanqui sería a la práctica revolucionaria concebida por Marx lo que el satanismo baudelariano es frente a un ateísmo

enemigo negado. Con todo, a los ojos de Benjamin, no se trata de descartar las fuerzas de la ebriedad inherentes a la *bohème* y a la política golpista, sino de volverlas productivas para la revolución. A diferencia del oportunismo pequeñoburgués propio de la *melancolía de izquierda*, el inconformismo de la *bohème* representa un paso en el camino hacia una politización genuina del proletariado y de la *intelligentsia* revolucionarios: un avance —comparable con el que realiza el propio Benjamin— desde una actitud anárquica e incluso anarquista, a otra marxista.

A propósito de los alegoristas barrocos se decía, en el libro sobre el *Trauerspiel*, que ellos se limitaban a componer, con los fragmentos por ellos recolectados, configuraciones arbitrarias, ante la inaptitud para restituir la totalidad originaria. Circunscripto a un mundo carente de lazos con lo trascendente, el alegorista se dedica a acumular alegorías sin encontrarse, por ello, más próximo a capturar un sentido no arbitrario; en palabras de Pensky, cuantas más alegorías construye el cavilador con vistas a recuperar el sentido genuino, “cuanto más se multiplica y entrelaza la red de referencias alegóricas, tanto más distante se encuentra esta meta, tanto más profundamente se sumerge el alegorista en el pozo de la subjetividad”.<sup>14</sup> Hermana de esta figura es la del *chiffonnier*, cuyo cometido es recolectar melancólicamente desechos —fragmentos— y cuya figura, según se lee en *El París del Segundo Imperio en Baudelaire*, fascinó a toda su época. Como otros sujetos pertenecientes o próximos a la *bohème*, el trapero es visto como un marginal, cuyo descontento con el orden social no rebasa un inconformismo individualista. Esta alusión al trapero ofrece un



contexto apropiado para introducir a Kracauer; pensemos que, en su reseña de *Los empleados*—que lleva el sugestivo título de *Ein Außenseiter macht sich bemerkbar* (Un marginal se hace notar, 1930)—, Benjamin compara la actitud básica del ensayista de Frankfurt con la solitaria marginalidad de un *chiffonnier*: Kracauer “se encuentra ahí [...] como un solitario. Un descontento, no un líder. No un fundador, sino un aguafiestas”.<sup>15</sup> Si quisiéramos representárnoslo en la soledad de su oficio y su obra, veríamos a un trapero que, a la hora del amanecer,

*junta con su bastón los trapos discursivos y los jirones lingüísticos a fin de arrojarlos en su carro quejoso y terco, un poco ebrio, no sin dejar que de vez en cuando revoloteen de manera burlona, al viento matinal, uno u otro de estos desteñidos calicós: “humanidad”, “interioridad”, “profundidad”. Un trapero, al amanecer: en la alborada del día de la revolución.*<sup>16</sup>

Este comentario pone de relieve trazos definitorios de la melancolía kracaue-riana; encontramos allí al autor de *Los empleados* como a un intelectual empeñado en demoler las deslumbrantes, engañosas apariencias de totalidad promovidas por la sociedad burguesa, y en acopiar tan solo los desechos, desprovistos de valor mercantil y sustraídos, por ende, al poder de atracción del fetiche. La actitud es desmitificadora: Kracauer es alguien que no quiere seguir formando parte del juego y rehúsa “colocarse una máscara para participar en el carnaval que representan sus contemporáneos”; se abre un camino entre las masas “para arrancarle aquí y allá la máscara a un sujeto especialmente desvergonzado”.<sup>17</sup> Importante es

aquí, no solo el énfasis sobre la *ebriedad*, sino también el hecho de que el trapero con el cual se compara al autor de *Los empleados* realice

sus tareas en la *alborada* de la revolución. Esto le concede a la figura de intelectual representada por Kracauer un carácter transicional: el redactor de la *Frankfurter Zeitung* no es un *snob*, pero tampoco podría convertirse por mero acto de voluntad en un

revolucionario *tout court*, en la medida en que “aun la proletarización del intelectual casi nunca genera un proletario”.<sup>18</sup>

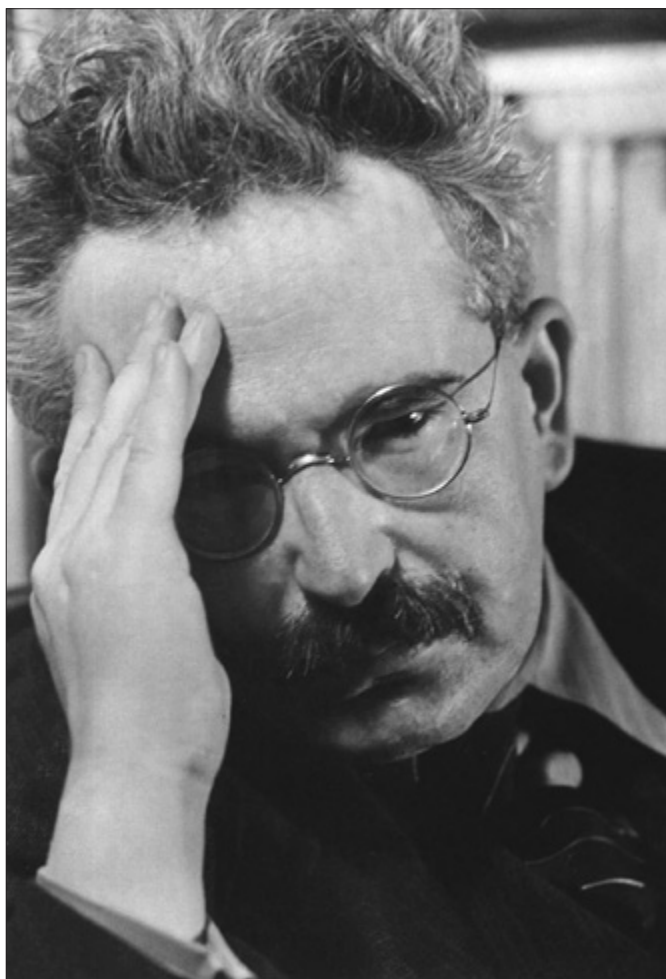
La tentativa honesta de Kracauer para desenmascarar las falsas apariencias de lo existente remite al único resultado válido al que podría arribar, de acuerdo con Benjamin, un intelectual revolucionario de origen burgués: la politización de la propia clase. Esta influencia indirecta “es la única que hoy puede proponerse un autor revolucionario procedente de la clase burguesa. La influencia directa solo puede surgir de la praxis”.<sup>19</sup> Un libro como *Los empleados* constituye “un hito en el camino de la politización de los intelectuales”,<sup>20</sup> pero —en parcial semejanza con lo que sucedía con los alegoristas barrocos— la incapacidad para pasar de la destrucción a la construcción, del fragmento a la totalidad, de la contemplación a la praxis, hace de este intelectual un descontento (*Mißvergnügter*).

La trascendencia política asociada a la pesadumbre propia del descontento

**La tentativa honesta de Kracauer para desenmascarar las falsas apariencias de lo existente remite al único resultado válido al que podría arribar, de acuerdo con Benjamin, un intelectual revolucionario de origen burgués: la politización de la propia clase. Esta influencia indirecta “es la única que hoy puede proponerse un autor revolucionario procedente de la clase burguesa. La influencia directa solo puede surgir de la praxis”.**

se contrapone con la fútil melancolía de la Nueva Objetividad. Esto nos permite descubrir una afinidad entre el ensayista de Frankfurt y el de Berlín. Sabemos que el “pensamiento prismático” (Holz) de Benjamin presenta diferentes facetas a medida que van delineándose en él, como en un espejo mágico, los rasgos fisonómicos de cada uno de los autores con los que estableció un vínculo personal e intelectual. Obtenemos caracterizaciones diversas de Benjamin si observamos a este desde los puntos de vista mutuamente discordantes de Theodor W. Adorno, Gershom Scholem o Bertolt

Walter Benjamin



Brecht; según el caso, veremos a un Benjamin próximo a la teoría crítica frankfurtiana, a la mística judía o a un marxismo afín al cultivado por el creador del teatro épico y dialéctico. El acercamiento a los escritos de Kracauer ayuda a que se destaque en Benjamin el ensayista antiacadémico, huésped recurrente de las revistas y de los suplementos literarios de los diarios; pero también contribuye a revelar al escéptico y descontento, que arroja sobre el curso de la historia con una mirada desmitificadora y carente de empatía. Esto aporta elementos para entender por qué Kracauer acentúa la importancia del intelectual, no en tanto miembro de una organización que demanda de él obediencia absoluta, sino como destructor de las fachadas de legitimación de la sociedad burguesa.<sup>21</sup> Para el ensayista alemán, la mirada desmitificadora es, en el intelectual marginal, hermana del descontento, del escepticismo y, en última instancia, de la melancolía, en contraposición con el aletargado optimismo de los partidarios del *statu quo*. La perspectiva de Kracauer es coincidente con la de Freud, que no en vano ha sugerido la tesis de que en la base de la melancolía se encuentra una comprensión extremadamente lúcida acerca de lo real:

*En algunas otras autoacusaciones, nos parece tener igualmente razón, y tan solo captar la verdad más agudamente que otros que no son melancólicos. Cuando, en una autocrítica intensificada, se describe como un ser humano mezquino, egoísta, insincero, dependiente, que solo se encontraba siempre empeñado en ocultar los aspectos débiles de su carácter, quizás se ha acercado bastante —de acuerdo con nuestro saber— al autoconocimiento,*

*y nos preguntamos por qué tiene primero que enfermarse para que tal verdad se le torne accesible.*<sup>22</sup>

Kracauer se ha mostrado invariablemente refractario ante las tentativas de subordinación del intelectual bajo la disciplina de un partido o de alguna otra organización colectiva; de ahí que estén ausentes en él aquellas oscilaciones que es posible advertir en Benjamin. Esta actitud se encuentra relacionada con la ausencia, en Kracauer, de cualquier actitud condenatoria hacia la melancolía: el valor heurístico que reconocía en esta le parecía demasiado valioso como para entregarlo a cambio de un certificado de integración sin reservas a la sociedad vigente. Es indicador que el protagonista de la segunda novela de Kracauer —*Georg*— sea un melancólico que asume, por un lado, “el propósito de no dejarse atraer nunca más hacia ninguna comunidad, y de permanecer, a cambio, consigo mismo”; pero que por otra parte sea, en palabras del propio autor, “una suerte de Parsifal” cuyos rasgos definitorios son “una gran ingenuidad y una sinceridad absoluta”, y frente al cual todos los demás caracteres ponen al descubierto sus rasgos velados.<sup>23</sup> Por ser un favorecedor de la capacidad desmitificadora de la melancolía, pero ante todo por encontrarse él mismo bajo el signo de Saturno, también Kracauer se encuentra atravesado por antítesis; no en vano ha escrito, parafraseando a Heine, que “la gran grieta del mundo pasa también a través de mí, precisamente a través de mí”.<sup>24</sup> Pero solo en forma paulatina consiguió Kracauer tornarse consciente de que esa escisión, que recorre tanto al mundo moderno como a la subjetividad, demanda del intelectual una postura ambivalente,

dialéctica. En sus primeros escritos se percibe una actitud de global rechazo ante una Modernidad que es cuestionada mediante el arsenal de argumentos usuales en la *Kulturkritik* de comienzos del siglo XX. Inspirado, entre otros, por Simmel y por el joven Lukács, Kracauer condena la civilización y la sociedad modernas, a las que ve vinculadas con un modo de vida impersonal, abstracto, y les contrapone la cultura y la comunidad tradicionales, en las que era posible el florecimiento de la persona total (*Gesamtperson*). Alentado por esperanzas en el restablecimiento de un *ordo* social unitario, el joven ensayista confronta el resguardo trascendente (*transzendente Geborgenheit*) medieval con el desamparo trascendental (*transzendente Obdachlosigkeit*) propio de la anómica sociedad burguesa. El desarrollo de Kracauer hacia una comprensión más compleja e innovadora de la realidad contemporánea se relaciona con una superación de este talante unilateralmente crítico y un reconocimiento de los aspectos positivos de la Modernidad, indisolubles de los nocivos y alienantes. Representativo de las posiciones tempranas de Kracauer es el estudio sobre Simmel escrito en 1919, cuya versión completa fue publicada póstumamente; allí se compara al autor de *Filosofía del dinero* con un vagabundo, desde una perspectiva crítica:

*Un hombre recorre callejuelas oscuras. Desde muchas ventanas las luces brillan y le hacen señas. Él se apresura a entrar en las casas y se detiene en todos los cuartos luminosos, compartiendo en ellos la vida por un corto tiempo. Lo que para sus propios moradores jamás se hace consciente, y jamás querrá hacerse consciente, se*



*desenmascara para él; su alma tantea conexiones ocultas y el misterio de los subsuelos. Como, siendo un extraño, no está inserto en la acción y reacción de aquellos que están en casa en esos cuartos, él recibe, en todos los lugares a los que llega, el poder y la libertad de decir lo indecible. Pero también es solo un extraño, uno que entra para volver a partir enseguida. Por ello: por mucho que sepa acerca de la vida de los que están confinados en ese lugar, no ha experimentado la felicidad más propia de estos. Él es mil veces más rico que ellos, pues pasa al lado de ellos, por una vez cercano y familiar para cada uno; y es mil veces más pobre que ellos, pues a diferencia de estos, no tiene hogar. Este hombre es Simmel: un huésped, un peregrino.*<sup>25</sup>

La melancolía del intelectual errante (*Wanderer*) tiene su contraparte en la de las masas urbanas, a las que se define como espiritualmente desamparadas (*geistig obdachlos*) y en perpetua búsqueda de distracciones, con vistas a desdibujar la conciencia de su propia condición. Elementos de esta lectura crítica de la cultura de masas se encuentran aún en el artículo *Langeweile* (Aburrimiento, 1924), en el que retornan varias de las tempranas objeciones contra la civilización urbana. En él se insiste —con acentos que recuerdan a Pascal y a Kierkegaard— sobre la reluctancia del hombre contemporáneo para encontrarse consigo mismo, y sobre el afán de huir del aburrimiento que provoca el mundo mediante múltiples formas de distracción. Escapando de un ocio auténtico, que podría provocar la reflexión, las personas se han inventado una ética del trabajo, que a lo

sumo les provoca una satisfacción moral; una vez terminada la jornada laboral, ahuyentan el ocio a través del cine y la radio, la frecuentación de los cafés y el vagabundeo por calles saturadas de avisos publicitarios que, con la circularidad de los tormentos míticos, reproducen una y otra vez los mismos anuncios:

*...como Pegaso, embridado a un carrusel, debe girar en círculo, no puede fatigarse de anunciar desde lo alto del cielo la gloria de un licor y la alabanza del mejor cigarrillo de cinco peniques. Un encanto indefinido le perturba con los miles de bombillas con las cuales toman forma una y otra vez frases deslumbrantes.*<sup>26</sup>

Como en Benjamin, también en Kracauer el tiempo cuantitativo, vacío de la Modernidad halla una de sus expresiones representativas en el eterno retorno de lo idéntico; en el ámbito de la calle, contrapuesto a un *intérieur* en el que sería posible reencontrarse con la perdida subjetividad, el cuerpo “echa raíces en el asfalto, y el espíritu, que ya no es nuestro espíritu, se roza con los anuncios luminosos”.<sup>27</sup> Anticipando posteriores reflexiones de Adorno, el autor del ensayo cuestiona la civilización urbana porque en ella se ha esfumado todo rastro de existencia privada: enfrentados con un aburrimiento objetivo —del que no son en absoluto conscientes—, los habitantes de las grandes ciudades se ven despojados, por los medios de comunicación, del derecho a un aburrimiento personal. En este último, Kracauer encuentra la única ocupación apropiada, ya que ofrece alguna garantía de que el individuo disponga de su propia existencia; es decir: de que sea sujeto, y

no objeto del tedio de un mundo de la distracción, que se abalanza sobre él y lo subyuga. El melancólico que, encerrado entre cuatro paredes, se entrega a aquel aburrimiento al que el autor del ensayo califica de *auténtico*, “se contenta con no tener nada más que hacer sino estar consigo [...] uno ya solo abriga una inquietud interior sin finalidad, un anhelo que es rechazado y un hastío ante lo que está, pero que no es”.<sup>28</sup> Esta insistencia sobre el carácter falaz de la realidad urbana es un componente central en el pensamiento temprano de Kracauer; también lo es la insistencia sobre el valor de la paciencia, que aquí —como en el ensayo *Los que esperan* (1922)— posee una eficacia casi redentora: la paciencia, “aquella paciencia que forma parte del aburrimiento legítimo”, permite que en sueño se proyecte, en la cavilación del melancólico, un paisaje en el que se dibujan los rasgos de lo siempre añorado: la gran pasión (*die große Passion*). La imagen de la pasión dibujada por Kracauer evoca la alegoría de la esperanza, configurada por Benjamin al final del ensayo sobre las *Afinidades electivas* de Goethe: “Si descendiera la [pasión] que te reluce como un cometa, si entrase en ti, en los otros, en el mundo, ah, el aburrimiento tendría un fin, y todo lo que ahí está, sería...”.<sup>29</sup> Se insinúa aquí una utopía que se rehúsa a ser descrita, y que solo puede ser definida *ex negativo*: como inversión de un mundo empírico vaciado de sentido. Revelador es que aquí, a semejanza del análisis desplegado en el libro sobre el *Trauerspiel*, la Modernidad secularizada se traduzca, no solo en la imposición de una temporalidad vacía, sino también en una reducción de los hombres a muñecos o maniquíes, sometidos al poder de instrumentos que parecen

haber cobrado vida propia; el análisis benjaminiano de los objetos de utilería (*Requisiten*) escénicos encuentra su contraparte en la animación que las cosas alcanzan en los ensayos y en la narrativa kracauerianos; y la presentación de los personajes del *Trauerspiel* como figurines o cadáveres —en última instancia: objetos— coincide con la descripción que en *Langeweile* se hace del hombre moderno como ser encadenado, como marioneta impotente (*ein ohnmächtiges Püppchen*).

En los ensayos posteriores de Kracauer, este análisis de tintes metafísicos va siendo relevado, no solo por una consideración más atenta a las condiciones sociohistóricas, sino también por un análisis más diferenciado de la Modernidad. Convertido ahora en enemigo de los “fanáticos de la comunidad” (*Gemeinschaftsfanatiker*) y de aquellos que promueven, desde un punto de vista *kulturkritisch*, la tesis de la decadencia, Kracauer opone el convencionalismo y conservadurismo de las clases medias —subyugadas por la *ratio* y por el culto de la distracción— a “la sinceridad del pobre, del *outsider* que no tiene nada que perder”.<sup>30</sup> La autodestructiva connivencia de las clases medias con el orden vigente se manifiesta en el empeño que ellas ponen en borrar de sus vidas todo rastro de transitoriedad y contingencia. Ejemplo de esto es el vitalismo cultivado por los empleados:

**Como en Benjamin, también en Kracauer el tiempo cuantitativo, vacío de la Modernidad halla una de sus expresiones representativas en el eterno retorno de lo idéntico; en el ámbito de la calle, contrapuesto a un *intérieur* en el que sería posible reencontrarse con la perdida subjetividad, el cuerpo “echa raíces en el asfalto, y el espíritu, que ya no es nuestro espíritu, se roza con los anuncios luminosos”.**

la idolatría del deporte y la juventud que, como se dice en el libro sobre *Los empleados*, representa una huida ante la muerte. “El sistema económico dominante”, sostiene Kracauer, “no quiere que calen sus intenciones; de ahí que la mera vitalidad deba prevalecer”.<sup>31</sup> Aún más explícita, en cuanto a sus reper-

**Aún más explícita, en cuanto a sus repercusiones sociales, es la tesis según la cual la fuga de las imágenes a la que se exponen las masas urbanas es una fuga ante la revolución y la muerte. Incapacitadas para concebir tanto la transitoriedad de lo existente como una temporalidad utópica, las clases medias viven encandiladas por la temporalidad vertiginosa de la ciudad, en la que el tiempo ha asumido la forma del espacio.**

cusiones sociales, es la tesis según la cual la fuga de las imágenes a la que se exponen las masas urbanas es una fuga ante la revolución y la muerte. Incapacitadas para concebir tanto la transitoriedad de lo existente como una temporalidad utópica, las clases medias viven encandiladas por la temporalidad vertiginosa de la ciudad, en la que el tiempo ha asumido la forma del espacio. Influida por las propuestas de Bergson y del Lukács de *Historia y conciencia de clase*, la reflexión kracaue- riana sobre la espacialización del tiempo bajo el capitalismo también presenta afinidades con el análisis del proceso de secularización que se despliega en el libro sobre el *Trauerspiel*. Recordemos que, para Benjamin, una evidencia del desvanecimiento de toda escatología es la preferencia del teatro barroco por la construcción de panoramas, la aplicación de la técnica medieval del *speculum* y, en general, el diseño de espacializar el transcurso temporal. Semejante transformación del tiempo en espacio es la contraparte, en el plano literario, de la introducción del cálculo infinitesimal efectuada por Leibniz:

*...la historia se seculariza en la escena, desde allí se expresa la misma tendencia metafísica que, simultáneamente, condujo en las ciencias exactas al método infinitesimal. En ambos casos el curso del movimiento temporal es capturado en una imagen espacial y analizado. La imagen de la escena, más precisamente la de la corte, se vuelve clave para la comprensión histórica.*<sup>32</sup>

A diferencia del transcurso cronológico y discontinuo de la tragedia, el *Trauerspiel* se desarrolla en el *continuum* del espacio de un modo que cabría calificar de *coreográfico*; en este punto, cabría trazar más de una correspondencia entre la espacialidad de los escenarios escénicos barrocos y la que caracteriza al *ornamento de la masa* examinado por Kracauer. De la temporalidad homogénea y vacía –regida por la igualadora uniformidad de la *ratio*– que domina a la sociedad burguesa procuran escaparse tan solo los *Außenseiter*, que en su predilección por lo no convencional y lo provisorio rompen con la abstracción impuesta por el sistema.<sup>33</sup> Los lugares que, en concordancia con esto, privilegia Kracauer “es decir, aquellos lugares ‘prometidos al pasaje a lo provisorio, a lo efímero’, que no pueden ser definidos como históricos ni como relacionales, ni como identitarios”, son, según Agard, “portadores de una promesa”.<sup>34</sup> Estos espacios abiertos a la improvisación son el escenario *par excellence* de los marginales, cuyo proceder pone al descubierto la fragilidad de un orden que se obstina en presentarse como sólido y atemporal. Un ejemplo paradigmático del abordaje que hace Kracauer de los *chiffonniers* culturales se encuentra en el libro sobre *Offenbach*,<sup>35</sup> que no en

vano ha sido caracterizado como una metáfora del exilio,<sup>36</sup> y en cuyo capítulo “Langeweile” (Aburrimiento) encontramos reeditada, con una concreción sociohistórica mucho mayor, aquella reflexión sobre la melancolía que, en el ensayo homónimo de 1924, se encontraba aún marcada por los *topoi* típicos de la *Kulturkritik*. El tedio que, en el ensayo temprano, parecía abatirse sobre las masas urbanas en términos metafísicos, se deriva aquí de la crisis económica de la Monarquía de Julio, que comienza a deshacer las ilusiones de esplendor que antes impedían la percepción de la miseria:

*El brillo, que se expandía sobre el ser social, amenazaba con apagarse, y las cosas comenzaban a mostrarse en su innominada desnudez. Sin envolturas se mostraba ahora el materialismo de la burguesía dominante, que, como un rebaño, trataba de huir, dominada por el pánico, de una tempestad cuya proximidad intuía, y renunciaba a embellecer su afán de lucro.*<sup>37</sup>

Así como, en las alegorías barrocas, la disolución de la bella apariencia clasicista hacía emerger, detrás del rostro hermoso, la calavera, así también la sociedad burguesa, bajo Louis-Philippe, comienza a experimentar la aproximación de la revolución y la muerte; en este contexto se entroniza el *ennui*: “Poseídos por él como por un demonio perverso, los hombres escuchaban susurrar al tiempo vacío, sin contenido; el tiempo en sí, que solo fluye sin acarrear nada”.<sup>38</sup> De este aburrimiento del que huyen, como de una peste, la burguesía y las clases medias se diferencia la melancolía de aquellos que, como Offenbach,

contemplan su época con la mirada del exiliado. Saturado de referencias a las circunstancias históricas en que fue escrito, el libro de Kracauer enlaza lo más creativo y revulsivo de la Francia de la Monarquía de Julio y del Segundo Imperio, con la cultura de los extranjeros, germinada en el ámbito extraterritorial del *boulevard*:

*Era un lugar sustraído al alcance de la realidad social. Un lugar de encuentro neutral. Un terreno irreal. A acrecentar su irrealidad contribuía también la circunstancia de que, con los emigrantes internos que lo poblaban —los dandis, los hedonistas y, en cierto sentido, los periodistas— se mezclaba una cantidad de emigrantes genuinos.*<sup>39</sup>

La opereta de Offenbach cumple, en los estudios de Kracauer sobre el París del siglo XIX, un papel parecido al que desempeña, en los análisis de Benjamin, la poesía de Baudelaire; como este, el músico alemán está emparejado con la marginalidad; no en vano destaca Kracauer que la obra *offenbachiana* nació en el ámbito del *bulevar*, al que se define como un *hogar de desamparados* (*Heimat der Heimatlosen*):

**Así como, en las alegorías barrocas, la disolución de la bella apariencia clasicista hacía emerger, detrás del rostro hermoso, la calavera, así también la sociedad burguesa, bajo Louis-Philippe, comienza a experimentar la aproximación de la revolución y la muerte; en este contexto se entroniza el *ennui*: “Poseídos por él como por un demonio perverso, los hombres escuchaban susurrar al tiempo vacío, sin contenido; el tiempo en sí, que solo fluye sin acarrear nada”.**

*Offenbach y el bulevar [...] coincidían, de acuerdo con su esencia. ¿Acaso no era Offenbach un emigrante?*

*Aquí, en el bulevar, encontraba él a sus iguales, encontraba un espacio en el que podía mantener el estado de suspensión libre que estaba a su medida. Aquí él se sentía en casa, ya que el bulevar no era un hogar, en el sentido usual.*<sup>40</sup>

**No necesitamos explicitar la significación que posee la figura del *flâneur* en los escritos de Kracauer y Benjamin; común a ambos pensadores es la convicción en que la mirada más profunda y certera sobre la gran ciudad es la que puede arrojar sobre esta el extranjero.**

Es sugestivo que el autor de esta *Biografía del Segundo Imperio* no elija, como figura representativa, a un poeta de la estatura de Baudelaire, sino a un compositor de operetas, cuyas obras satíricas –intensamente populares– podían desmascarar con mucha mayor eficacia el carácter, ya no de drama, sino de farsa que poseía la tiranía de Napoleón III. Offenbach representaba, en el París decimonónico, algo de lo que Kracauer veía, en su propia época, en el cine de Chaplin; o de lo que el propio escritor alemán buscó expresar a través del protagonista de su primera novela: *Ginster. Escrita por él mismo*.<sup>41</sup> Dotado de rasgos offenbachianos y chaplinescos, el personaje de Kracauer es un melancólico que, con su involuntaria comicidad, logra demoler todas las fachadas del poder. Es sugestivo que Ginster encuentre sus momentos de realización, no en episodios de encierro en la interioridad, sino en instantes en que, como sostiene Müllder-Bach, se tornaban “permeables los muros que separan al yo del mundo exterior, en que parecían desdibujarse las fronteras entre lo propio y lo ajeno, y en que Ginster tenía la sensación de haberse encontrado a sí mismo por un instante en este ‘estar afuera

de sí mismo”.<sup>42</sup> Es esta vida difusa, permeable la que ha conquistado el personaje en el último capítulo de la novela: concluida la guerra, rotos los opresivos lazos con la familia, Ginster –instalado en Marsella– lleva una existencia anónima y *extraterritorial*, como individuo difuminado entre la masa. De la mano de este voluntario anonimato va un reconocimiento de sí como entidad provisoria y temporal; en efecto, el encuentro con una prostituta permite que Ginster descubra algo que, paradójicamente, había permanecido oculto para él durante toda la guerra: su condición de criatura. El convencimiento de caducidad y la aceptación del carácter provisorio de la existencia lo inducen a rechazar la tentativa burguesa de crear castillos privados tras los cuales amurallarse, y a encarecer la importancia de los espacios abiertos y públicos. Al final de la novela, alude Ginster al horror que le inspiran los castillos; en estos ve simbolizado “el despotismo de los hombres que se petrifica en tales castillos, y todos los órdenes que niegan la miseria. Hay también, por lo demás, castillos del amor. Habría que demoler las construcciones: la mala belleza, el esplendor”.<sup>43</sup> En las antípodas de tal clausura se encuentra la apertura de la zona del puerto, con la que se identifica el personaje: en el barrio portuario “nada se encuentra encapsulado, el terreno desnudo se extiende aquí en forma abierta”.<sup>44</sup> Los puertos sobrevivirán a los castillos “que se sienten tan espléndidos y grandiosos” pero “no conocen la muerte”;<sup>45</sup> de ahí que deban “desmoronarse, desintegrarse, hasta que ellos mismos se conviertan en inmundicia. No me sentiré satisfecho antes de que esto suceda”.<sup>46</sup>



Existen, en la obra tardía de Kracauer, numerosos testimonios de la persistencia de esta afinidad con la mirada extrañada del melancólico. Pero el más claro se encuentra quizás en *Teoría del cine* (1960), donde se afirma que la peculiaridad del enfoque fotográfico – la capacidad para observar la realidad con los ojos del extranjero– se relaciona con la melancolía esencial a la fotografía. La melancolía, como disposición anímica, no solo busca hacer que parezcan atractivos los objetos elegíacos, sino que además conlleva una implicación aún más importante:

*...favorece la autoalienación, lo que, por su parte, acarrea la identificación con toda clase de objetos. Es verosímil que el individuo apesadumbrado se pierda en las configuraciones incidentales de su entorno, y que las absorba con una intensidad desinteresada que ya no se encuentra determinada por sus preferencias previas. Su receptividad es de un tipo similar a la del fotógrafo proustiano, arrojado al papel de un extranjero.*<sup>47</sup>

Sugestivo es que aquí ilustre la relación entre fotografía y acedia a través de una secuencia filmica muy recurrente: la de un carácter melancólico que recorre la ciudad sin meta ni plan; los lugares que atraviesa se materializan mediante numerosas tomas yuxtapuestas de fachadas, luces de neón, paseantes ocasionales: es comprensible que el espectador remonte la emergencia aparentemente inmotivada de estos elementos a la soledad y alienación del personaje. No necesitamos explicitar la significación que posee la figura del *flâneur* en los escritos de Kracauer y Benjamin; común a ambos pensadores es la convicción en que la mirada más

profunda y certera sobre la gran ciudad es la que puede arrojar sobre esta el extranjero. En *París, capital del siglo XIX* (1935), Benjamin subraya que la lírica de Baudelaire no ofrece un “arte nacional”, sino que es “más bien la mirada del alegórico que se encuentra con la ciudad, la mirada de quien es extraño. Es la mirada del *flâneur*...”.<sup>48</sup> En la segunda versión del *Exposé* se lee, en términos parecidos, que “la mirada que el genio alegórico lanza sobre la ciudad revela [...] el sentimiento de una profunda alienación”.<sup>49</sup> Algo análogo es lo que ve Kracauer en Offenbach, que encarna, como señala Agard, *la conciencia desventurada del exiliado*: en el músico alemán emigrado a París, “la situación de no pertenencia del exiliado es garante de una suerte de objetividad creadora, pero es también un sufrimiento”.<sup>50</sup>

Decisiva, en esta mirada alienada, es la ausencia de un propósito instrumental. Sabemos que la obra temprana de Benjamin está marcada por un rotundo rechazo a cualquier tentativa, por parte del sujeto, para manipular la inmanencia de los objetos. En un ensayo tan temprano como *Dos poemas de F. Hölderlin* (1914) se encarece la capacidad del poeta alemán para trascender la propia subjetividad en interés del todo.<sup>51</sup> Pero la condena de la violencia subjetivista –propia del idealismo y el positivismo– alcanza, como afirma Beatrice Hanssen, su punto culminante en el prefacio al libro sobre el *Trauerspiel*, donde asistimos a una “demanda de una forma de historia diferente, que ya no se encuentre gobernada puramente por los intereses o las categorías de la actividad humana”.<sup>52</sup> Hay, en la base de esta pugna contra el despotismo de la subjetividad humana, no solo un

arreglo de cuentas filosófico con el idealismo, sino también una condena al despotismo de las concepciones antropocéntricas, y, en términos más amplios, de toda violencia contra la naturaleza. Con este afán se conecta, también en la obra madura, el convencimiento de que la redención se halla relacionada con una disposición para emancipar a las cosas del despotismo por parte del sujeto. La propuesta de redención de la *physis*—presente ya en el análisis del *Trauerspiel*—tiene sus correlatos en Kracauer, quien no en vano ha asignado al cine la tarea de redimir la realidad física, según reza el subtítulo de la *Teoría del cine*. La fascinación de Benjamin por las fotos de Atget se explica porque ellas redimieron el mundo inorgánico al mostrarlo en una despiadada independencia respecto de la humanidad: despojadas de aura, las

cosas se rehúsan a devolver una mirada al hombre que las contempla. Un entusiasmo similar alienta la atención de Kracauer hacia el medio fotográfico: para este materialista radical, el compromiso en salvaguardar la autonomía de los cuerpos y las cosas particulares frente a la violencia del concepto—en otros términos: la obsesión por consumir la *redención de la realidad física*—se enlaza con la esperanza firme en lo mejor. Una esperanza tenue, tal como corresponde al débil y al descontento, al aguafiestas y al melancólico; en otras palabras: aquella esperanza que solo nos ha sido dada en función de los desesperanzados.

(\*) Prof. titular regular de la cátedra de Literatura Alemana (Facultad de Filosofía y Letras, UBA) e investigador del Conicet.

#### NOTAS

1. Klibansky, Raymond; Panofski, Erwin; Saxl, Fritz, *Saturn und Melancholie: Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*. Trad. de Christa Buschendorf, 3ª ed., Suhrkamp, Frankfurt/M, 1998, p. 211. Donde no se indica algo diverso, las traducciones son nuestras.
2. Löwy, Michael, *Walter Benjamin: aviso de incendio. Uma leitura das teses 'Sobre o conceito de história'*. Trad. de W. Nogueira Caldeira Brant, Boitempo, San Pablo, 2005, p. 36.
3. Raddatz, Fritz, "Die Kräfte des Rausches für die Revolution gewinnen. Der Literaturbegriff des preußischen Snobs und jüdischen Melancholikers Walter Benjamin", en *Revolution und Melancholie. Essays zur Literaturtheorie*. Albrecht Knaus, Hamburgo, 1979, pp. 191-220; aquí, p. 191.
4. Ídem.
5. Benjamin, Walter, "Linke Melancholie", Benjamin, Walter, *Über die Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*, en *Gesammelte Schriften* [= GS]. Ed. por Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser con la colaboración de Theodor W. Adorno y Gershom Scholem, 7 vols, Suhrkamp, Frankfurt/M, 1972-1989, vol. III, pp. 279-283; aquí, p. 280.
6. *Ibid.*, pp. 282s.
7. *Ibid.*, p. 283.
8. Benjamin, Walter, "Tesis de filosofía de la historia", en *Discursos interrumpidos I*. Prólogo, trad. y notas de Jesús Aguirre, Taurus, Madrid, 1987, pp. 175-191; aquí, p. 181.
9. Max Pensky encuentra llamativo el hecho de que los artículos "Melancolía de izquierda" y "Agelilaus Santander" sean casi contemporáneos ("roughly simultaneous"; cf. Pensky, Max, *Melancholy Dialectics. Walter Benjamin and the Play of Mourning*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1993, p. 6), lo que probaría con particular claridad las ambivalencias de Benjamin. Si se tiene en cuenta que median, entre los dos artículos, casi dos años—la reseña de los poemas de Kästner fue escrita en octubre de 1931—y, sobre todo, dos años marcados por circunstancias políticas y personales tan arduas y complejas, la simultaneidad afirmada por Pensky resulta inadmisibile.

10. Palmier, Jean-Michel, *Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu. Esthétique et politique chez Walter Benjamin*. Ed. establecida, anotada y presentada por Florent Perrier. Prefacio de Marc Jimenez. Klincksieck, París, 2006, p. 94.
11. Menke, Bettine, "Ursprung des deutschen Trauerspiels", en Lindner, Burkhardt (ed.), *Benjamin Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*. Metzler, Stuttgart, 2006, pp. 210-229; aquí, p. 220. En su monografía sobre el *Trauerspiel-Buch*, Menke alude también al carácter antitético de la melancolía que se expresa, "en la tipología benjaminiana del personal del *Trauerspiel*, del príncipe y el intrigante y se acuña en la dicotomía de la materialidad abandonada por Dios, y espiritualidad carente, en cuanto tal, de lazos con la Divinidad" (Menke, Bettine, *Das Trauerspiel-Buch. Der Souverän - das Trauerspiel - Konstellationen - Ruinen*. Transcript, Bielefeld, 2010, p. 124).
12. Buck-Morss, Susan, *Dialéctica de la mirada. Benjamin y el proyecto de los pasajes*. Trad. de Nora Rabotnikof. La balsa de la Medusa, Madrid, 2001, p. 197.
13. *Ibíd.*, pp. 197.
14. Pinsky, Max, *Melancholy Dialectics*, p. 127.
15. Benjamin, Walter, "Sobre la politización de los intelectuales". En: Kracauer, Siegfried, *Los empleados*. Trad., postfacio y notas de Miguel Vedda. Prefacio de Walter Benjamin. Gedisa, Barcelona, 2008, pp. 93-101; aquí, p. 100.
16. *Ibíd.*, pp. 100.
17. *Ibíd.*, p. 93.
18. *Ibíd.*, p. 99.
19. *Ibíd.*, p. 100.
20. *Íd.*
21. Köhn, Eckhardt, "Die Konkretionen des Intellekts. Zum Verhältnis von gesellschaftlicher Erfahrung und literarischer Darstellung in Kracauers Romanen", en Heinz Ludwig Arnold (ed.), *Siegfried Kracauer. Text + Kritik* 68. Text + Kritik, Múnich, 1981, pp. 41-58; aquí, p. 50.
22. Freud, Sigmund, "Trauer und Melancholie", en *Studienausgabe*. Ed. por Alexander Mitscherlich et al. Fischer, Frankfurt/M, 2000, vol III, pp. 197-213; aquí, p. 200.
23. Kracauer, Siegfried, "Analyse meines Romans", en *Werke*. Ed. de Inka Mülder-Bach e Ingrid Belke. Vol. 7: Romane und Erzählungen. Ed. por Inka Mülder-Bach con la colab. de Sabine Biehl, Suhrkamp, Frankfurt/M, 2004, pp. 603-605; aquí, pp. 603s.
24. Adorno, Theodor W. / Kracauer, Siegfried, *Briefwechsel 1923-1966. "Der Riß der Welt geht auch durch mich"*. Public. del Theodor W. Adorno Archiv, ed. de Wolfgang Schopf. Suhrkamp, Frankfurt/M, 2008, p. 11; carta a Adorno del 5/4/1923.
25. Kracauer, Siegfried, *Georg Simmel, Ein Beitrag zur Deutung des geistigen Lebens unserer Zeit*, en *Werke*. Ed. de Inka Mülder-Bach e Ingrid Belke. Vol. 9: Frühe Schriften aus dem Nachlaß. Ed. de Ingrid Belke, con la colaboración de Sabine Biehl. Suhrkamp, Frankfurt/M, 2004, vol. 9.2, pp. 139-280; aquí, pp. 270s.
26. Kracauer, "Aburrimiento", en *Estética sin territorio*. Edición y traducción: Vicente Jarque. Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de la región de Murcia, Murcia, 2006, pp. 181-186; aquí, p. 183.
27. *Ibíd.*, p. 182.
28. *Ibíd.*, pp. 185s.
29. *Ibíd.*, p. 186.
30. "Viaje al fin de la noche", en *Estética sin territorio*, pp. 361-368; aquí, p. 366.
31. Kracauer, Siegfried, *Los empleados*, p. 158.
32. Benjamin, Walter, *Origen del Trauerspiel alemán*. Introd. de Miguel Vedda. Trad. de Carola Pivetta. Gorla, Buenos Aires, 2012, p. 128.
33. Sobre la oposición del *Außenseiter* melancólico a la monotonía del mundo burgués en el contexto del siglo XIX ha llamado también la atención Lepenies, quien sostiene que, con la disolución de los "centros melancólicos", "la melancolía pasa a aquel al que ella misma debía expulsar: el siglo XIX es la época de los grandes solitarios [*Einzeltgänger*] melancólicos" (Lepenies, Wolf, *Melancholie und Gesellschaft*. Suhrkamp, Frankfurt a/M, 1972, p. 95). Figuras como las del *flâneur* y el dandi "no estabilizan, con sus actitudes de excentricidad, ningún sistema, sino tan solo a sí mismos: así como el *flâneur* protesta contra el proceso de producción, el dandi lo hace contra la norma cotidiana. *Flâneur* y dandi generan un programa que ya no sirve a la sociedad que disfruta a distancia, sino solo a aquel que lo produce; el 'aislamiento apático de cada individuo en sus intereses privados' (Engels), que caracteriza la producción mercantil moderna, se muestra también en el *flâneur*" (*ibíd.*, pp. 94s.).
34. Agard, Olivier, "La mélancolie urbaine selon Siegfried Kracauer". En: Füzzeréry, Stéphan / Simay, Philippe (eds.), *Le choc des métropoles. Simmel, Kracauer, Benjamin*. Editions de l'éclat, París, 2008, pp. 149-173; aquí, p. 168.
35. Kracauer comenzó a trabajar en la composición de este libro en 1934. La primera edición alemana apareció en 1937, en la editorial Allert de Lange, de Ámsterdam.

36. Traverso, Enzo, "Bajo el signo de la extraterritorialidad. Kracauer y la modernidad judía". Trad. de Silvia N. Labado. En: Machado, Carlos Eduardo J. / Vedda, Miguel (eds.), *Siegfried Kracauer: un pensador más allá de las fronteras*. Gorla, Buenos Aires, 2010, pp. 33-52; aquí, p. 48.
37. Kracauer, Siegfried, *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit*. Suhrkamp, Frankfurt/M, 1976, p. 98.
38. *Ibid.*, p. 99.
39. *Ibid.*, p. 84.
40. *Ibid.*, p. 85.
41. La redacción definitiva de *Ginster* tuvo lugar entre 1927 y 1928, aunque existen esbozos anteriores, y entre 1925 y 1926.
42. Müller-Bach, Inka, "Siegfried Kracaurs Antwort auf Lukács – Versuch einer Rekonstruktion" (ed. mimeografiado), p. 11.
43. Kracauer, Siegfried, *Ginster*, en *Werke*, vol. 7, p. 252
44. *Íd.*
45. *Íd.*
46. *Íd.*
47. Kracauer, Siegfried, *Theory of Film*, p. 17.
48. Benjamin, Walter, *Libro de los Pasajes*. Trad. de Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Gamero. Akal, Madrid, 2005, pp. 44-45.
49. *Ibid.*, p. 57.
50. Agard, Olivier, *Kracauer. Le chiffonnier mélancolique*. CNRS Éditions, París, 2010, p. 323.
51. Cf. Jennings, Michael W., *Dialectical Images. Walter Benjamin's Theory of Literary Criticism*. Cornell U.P., Ithaca, 1987, pp. 126-128.
52. Hanssen, Beatrice, *Walter Benjamin's other History. Of Stones, Animals, Human Beings and Angels*. University of California Press, Berkeley, 2000, p. 26.



El Museo del libro y de la lengua, nueva institución al interior de otra tan antigua como la historia del país independiente —la Biblioteca Nacional—, difunde a través de estos libros un conjunto de saberes, debates e investigaciones sobre las lenguas que se hablan en el territorio nacional, y sobre los distintos aspectos de su producción libresca. No se trata de situar discursos ya transcurridos para dejarlos sumidos en sus condiciones de época y en los datos circunstanciales que los explicaron. Más bien se trata de buscar en ellos hilos de una voluntariosa trama, la del idioma siempre futuro y de la cultura felizmente inconclusa de una nación.